

LA HISTORIETA. UN MEDIO ENTRE LOS VALORES PLASTICOS Y LOS VALORES DRAMATICOS

Antonio Altarriba

LA HISTORIETA, UN MEDIO INFRavalORADO

A pesar de que en la década de los 80 conoció un importante auge, suscitó expectativas y llegó a convertirse incluso en emblema de una cierta modernidad, la historieta sigue siendo una gran desconocida. A diferencia de lo ocurrido en otros países en donde su consumo se ha normalizado como producto adulto y se ha aprendido a valorarla tanto estética como narrativamente, en España continúa relegada al rango de subproducto cultural o material para niños y adolescentes. En el mejor de los casos se la considera como algo ingenioso y entretenido en donde se pueden leer con especial claridad los síntomas sociales del momento. Se trata, en definitiva, de una actitud condescendiente que no hace justicia ni a su realidad ni a sus posibilidades.

Por lo tanto habrá que empezar diciendo que la historieta es un medio de expresión rico y complejo, abierto a un extenso abanico de explotaciones. No existe ningún condicionamiento especial en sus componentes constitutivos que la condene a transmitir unos mensajes fáciles o intrascendentes. Al igual que ocurre con otras formas expresivas, su producción abarca obras sencillas pero también trabajos experimentales. Desde el tebeo destinado a un consumo rápido hasta el álbum cargado de implicaciones significativas, toda una amplia gama de utilidades se ofrecen en un mercado que, al menos en España, no se ha abierto suficientemente a esta diversidad como para restaurar de forma generalizada el reconocimiento que merece.

La producción historietística permite, en consecuencia, acercamientos muy rentables desde muchos puntos de vista. Su consumo puede satisfacer las más estrictas exigencias plásticas y narrativas y, como lo demuestra la bibliografía existente, su estudio plantea problemas de primer orden en multitud de disciplinas (análisis de la imagen, narratología, sociología o incluso filosofía). Sin embargo y teniendo en cuenta los objetivos eminentemente pedagógicos y de aplicación práctica que rigen este congreso, una de las ventajas

que quizá convenga resaltar de manera especial es su carácter "ligero". De todos los medios narrativos basados en la imagen, la historieta es el que requiere menos aparatosisma técnica tanto para su producción como para su reproducción. Para elaborarla solo se necesita papel y los utensilios de dibujo y, para publicarla, un sistema de impresión. Es decir que una propuesta de trabajo creativo en este terreno (hacer una historieta) resultará accesible y económica. Si, por el contrario, lo que se pretende es llevar a cabo un trabajo analítico sobre una obra ya terminada, se tendrá en cuenta la facilidad de manejo y la posibilidad de individualizar la lectura que se deriva de todo material impreso sobre papel.

Accesible, barata y de fácil manejo, propiciando un contacto directo y profundo con el mundo de los relatos en imágenes, la historieta ofrece unas ventajas evidentes para su utilización en el aula. Estas primeras conclusiones se desprenden sin embargo de un acercamiento a sus aspectos más externos. Para conocerla mejor y poder obtener de ella el mejor partido posible, convendrá centrar con mayor precisión sus características y adentrarse en el funcionamiento de sus mecanismos.

LA NECESIDAD DE UNA METODOLOGIA ESPECIFICA

La principal causa de esa infravaloración a la que he hecho alusión radica en el desconocimiento que se tiene de los mecanismos que rigen este medio. La mayor parte de las veces la historieta se analiza desde criterios literarios. Desde esa óptica suele comprobarse su simplicidad argumental y una repetición de propuestas narrativas resueltas a menudo de la misma manera. En otros casos, menos frecuentes, se toman en consideración sus valores plásticos, observándose entonces un esquematismo, incluso una cierta torpeza o apresuramiento en la realización gráfica y, casi siempre, una carencia conceptual. Naturalmente, aunque esto ocurra en buena parte de las producciones, existen, como he dicho,

numerosas excepciones que invalidan esta valoración generalizada. Pero lo que más claramente cuestiona estas conclusiones es el hecho de que, para obtenerlas, se utilizan criterios que no tienen ninguna pertinencia en este campo. Si bien es cierto que la historieta se compone de texto y de imagen, el resultado es un producto homogéneo, cohesionado en sí mismo y perfectamente diferenciado tanto de la literatura como de la pintura o de la ilustración. Para entender y calibrar la historieta, para analizarla o para utilizarla pedagógicamente, se requiere una metodología específica cuyas principales pautas paso a presentar.

Tomemos como ejemplo la ilustración nº 1. Se trata de una versión del *Tarzán* de Burroughs realizada por Burne Hogarth y publicada en la prensa norteamericana en los años cuarenta. Un primer recorrido visual por la página pone de relieve un tratamiento gráfico que podríamos considerar correcto de acuerdo con los cánones tradicionales de una representación figurativa. Hogarth está reconocido internacionalmente como un gran ilustrador y es autor de varios tratados de dibujo. Sin embargo, incluso en este terreno y siendo exigentes, tampoco se detectan logros extraordinarios ni conceptos especialmente originales. Es más, las diferencias de acabado entre los fondos y los primeros planos, la aparición de blancos que interrumpen el dibujo podrían plantearse como objeciones a la hora de establecer un veredicto. Y, si esto es así desde un punto de vista plástico, en lo que se refiere al argumento literario las críticas pueden resultar mucho más contundentes. En último término lo que aquí se nos cuenta es la historia de una confrontación que Tarzán, como siempre, resuelve favorablemente. Prácticamente todos los episodios de la serie están contruidos a partir del mismo esquema narrativo: Tarzán interviene para salvar al débil o al inocente de los peligros que le acechan en un espacio salvaje que sólo él conoce y domina. De todo ello se desprende como conclusión una falta de diversificación argumental,

deterioro del suspense, pérdida del interés y alejamiento de cualquier principio innovador. Por si ésto fuera poco, se podría todavía objetar un claro anacronismo al situar un guerrero vikingo en medio de la jungla y una falta de verosimilitud en la representación de un león con la piel moteada característica de un leopardo.

Pero olvidemos por de pronto estas apreciaciones y exploremos con mayor detenimiento la propuesta que se nos ofrece. La página esta compartimentada en seis viñetas. Tres de ellas son cuadradas y las otras tres rectangulares. Las rectangulares tienen exactamente el doble de tamaño que las cuadradas. Las seis viñetas se reparten en tres tiras de dos viñetas (una rectangular y otra cuadrada). Esta distribución de los distintos espacios no sólo establece un reparto equilibrado de la figuración sino que también presenta una evidente adaptación entre las dimensiones de las viñetas y el tamaño o la disposición de los dibujos.

La narración aparece dividida en dos partes claramente simétricas. Las tres primeras viñetas estan destinadas a presentar, siguiendo un orden jerárquico, los diversos elementos del conflicto. Las otras tres a plasmar el conflicto propiamente dicho y su desenlace. La primera está dedicada a la figura de Tarzán, protagonista y elemento resolutivo del conflicto. En la segunda descubrimos al león, antagonista y desencadenado del enfrentamiento y en la tercera al guerrero, víctima de la agresión. Estas tres primeras viñetas sitúan el punto de vista en las alturas, determinando una angulación en picado. Esta posición elevada le corresponde a Tarzán, rey de la selva, y por lo tanto colocado en un nivel superior. El lector accede a la acción desde este nivel participando así del mismo punto de vista que el propio Tarzán. Al igual que el señor de los monos, dominamos de antemano la situación, sabemos lo que va a ocurrir antes de que se produzca, conocemos el conflicto antes y mejor que los propios contendientes. Desde su posición cenital Tarzán no solo ve sino que prevee, pudiendo así planear su mediación en el desarrollo de los acontecimientos. Tarzán reina desde las alturas e interviene en la tierra para que se cumplan sus designios.

La cuarta viñeta supone un giro en la narración y un cambio del punto de vista. Pasamos de las viñetas de observación a las de actuación y, como consecuencia, los distintos elementos de la figuración vienen localizados desde una posición frontal. La quinta viñeta, por su parte, se encarga de romper la oposición entre el nivel superior y el inferior. Tarzán desciende por fin de las alturas para salvar al hombre y acabar con la bestia. La sexta y última viñeta reúne a los tres actores del drama que convergen en esta escena resolutiva. La conjunción de las fuerzas humanas terminan imponiéndose sobre el animal.

Pero eso no es todo. Si observamos las líneas de fuerza sobre las que se construye la página, descubriremos la existencia de dos estructuras básicas. Por una parte la diagonal y por la otra el ángulo recto. La diagonal corresponde al movimiento desplegado, al impulso y a la agresión. El ángulo recto, por el contrario, al movimiento replegado, a la fuerza contenida y a la actitud defensiva. Tarzán en la primera viñeta, el león en la tercera y Tarzán y el guerrero en la sexta se construyen sobre el esquema diagonal mientras que el guerrero en la cuarta viñeta, Tarzán en la quinta y el león en la sexta obedecen a una estructura en ángulo recto.

Las dos disposiciones en diagonal más significativas son, sin lugar a dudas, la de Tarzán en la primera viñeta y la del león en la tercera. Obsérvese que ambas diagonales están trazadas sobre un mismo eje. El león de la tercera viñeta



Figura 1. Burne Hogarth: TARZAN.

ta se dibuja sobre una línea que es prolongación del Tarzán de la primera. Pero, mientras que, por la disposición de su cuerpo, la diagonal de Tarzán va de arriba a abajo, la del león va de abajo a arriba. Se marca así el sentido opuesto de los dos impulsos, de las dos fuerzas que van a enfrentarse en la historia. Se observará igualmente que la disposición en diagonal del cuerpo de Tarzán en la última viñeta resulta complementaria con respecto a su disposición en la primera viñeta. Su postura es idéntica pero en este caso, en lugar de verle de frente, le vemos de espaldas, en lugar de marcar un movimiento de arriba a abajo, lo marca de abajo a arriba.

Por lo que respecta a la disposición en ángulo recto, comprobamos que la rama de la tercera viñeta anticipa la forma del cuerpo de Tarzán en la quinta, constituyendo algo así como su estructura básica. La figura de Tarzán en esa quinta viñeta esta totalmente plegada siguiendo dicho principio configurativo. Angulo recto forman el brazo derecho con el tronco, el brazo izquierdo con el antebrazo, el muslo derecho con el abdomen y la pantorrilla izquierda con el muslo, Tarzán se opone al guerrero de la viñeta cuarta que también encoge en ángulo recto las articulaciones de su cuerpo pero, en lugar de saltar en el aire con todos los ángulos preparados para la expansión, se repliega hacia el suelo en un movimiento defensivo. Pero este Tarzán de la viñeta quinta se opone sobre todo al león de la sexta del que es una auténtica réplica invertida. El brazo derecho extendido de Tarzán corresponde a la pata delantera izquierda, el izquierdo a la pata delantera derecha y otro tanto ocurre en la comparación entre piernas y patas traseras. Por último el impulso en diagonal hacia delante del guerrero en la sexta viñeta compensa su movimiento plegado en ángulo recto en la viñeta cuarta.

Todavía no termina aquí el juego de simetrías y correspondencias que se tejen entre los distintos espacios figurativos. No cabe duda que toda la historia está construida para subrayar la oposición entre el león y Tarzán, los dos reyes de la selva. No sólo vienen relacionados por la complementariedad de sus diversas disposiciones en la página sino también por una cierta identidad formal. La melena agitada y convulsa de ambos constituye un primer elemento de comparación. Lo mismo ocurre con el taparrabos de Tarzán y la piel del león, comprobándose de esta manera que la inverosimilitud zoológica venía determinada por las necesidades de reforzar unos evidentes paralelismos gráficos.

Aun podríamos añadir algunas otras precisiones a este análisis y hablar de la forma explosiva de las plantas que aparecen en todas las viñetas reforzando ese aspecto un tanto frenético y crispado de la historia. Pero consideraremos que lo dicho es suficiente para comprobar la hipótesis que nos había llevado a utilizar este ejemplo. Queda demostrado claramente que los parámetros estrictamente literarios no dan cuenta de lo que en esta narración resulta esencial. En cierta manera podría afirmarse que el argumento literario constituye únicamente el "pretexto" a partir del cual se urde el verdadero "texto". Y este texto, aunque es del orden de lo visual y se apoya, sobre todo, en elementos gráficos, tampoco puede apreciarse desde criterios estrictamente plásticos. Existen unos principios de planificación y de disposición de las imágenes que funcionan no tanto desde planteamientos estéticos sino en función de una eficacia narrativa. Y, yendo aún más lejos, comprobaremos que tampoco los mecanismos propios del análisis fílmico resultan ni suficientes ni pertinentes. Todo el régimen de relaciones y de correspondencias existentes entre viñetas no encuentra equivalencia en el cine. La pantalla ofrece un único espacio de representación que los distintos momentos de la acción nunca pueden compartir. Por lo

tanto habrá que proponer, aunque sea de manera sucinta, un repertorio de las características propias de la historieta, perfilar una gramática del medio que contemple tanto sus ingredientes constitutivos como sus posibilidades de articulación. Sólo de esta manera estaremos en condiciones de acceder a una correcta utilización del medio.

RECURSOS Y POSIBILIDADES EXPRESIVAS DE LA HISTORIETA

LA CONFIGURACION. Iniciemos este recorrido con una comprobación que, aunque en principio pueda parecer obvia, está cargada de implicaciones. Los elementos básicos sobre los que se construye una historieta, antes de cumplir un papel dinámico o estático en la narración, antes de ser personajes o decorado, son formas. Antes de ser una fuerza actancial que se manifiesta y desarrolla en el tiempo del relato, son un conglomerado de trazos y de manchas que se extiende sobre el espacio de la página. Antes de ser función, son figura. Antes de tener un carácter psicológico, tienen un carácter gráfico.

Esta materialidad, hecha de tinta y color, resulta tan evidente como diferenciadora. El componente figurativo de la historieta exige unas competencias y moviliza unas estrategias específicas. La elaboración de estas formas depende de unos criterios que denominaremos *criterios de configuración*. Toda una amplia gama de elecciones se le ofrecen al creador a la hora de definir los elementos sobre los que va a trabajar. En primer lugar tendrá que decidir el *tratamiento gráfico*. Este término un tanto ambiguo engloba un cúmulo de performances donde se encuentran, indiscerniblemente implicadas, la propia capacitación técnica del dibujante, el grado de esquematismo y expresividad y los valores plásticos de la imagen. A poco que sobrevolemos la producción historietística, comprobaremos la ilimitada gama de posibilidades que se ofrecen en este terreno. Podría incluso afirmarse que, desde este punto de vista, cada autor, incluso cada historieta, ofrece un caso particular. Desde un grado máximo de esquematismo a una plasmación matizada de la figura, desde un trazo convencional a un desarrollo pictórico de la imagen, el abanico de posibilidades es amplísimo (todas las ilustraciones que acompañan este escrito pueden servir de ejemplo pero remitimos especialmente a las figuras 2, 3, 4, 5, 6 y 7).



Figura 2. Kalpurnio: EL BUENO DE CUTLAS.



Figura 3. Copi: LA FEMME ASSISE.



Figura 4. Mauro: DESDE AQUÍ.

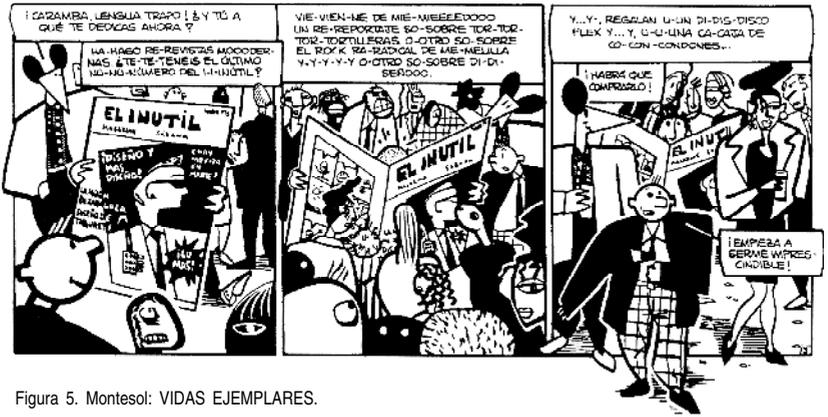


Figura 5. Montesol: VIDAS EJEMPLARES.



Figura 6. Muñoz y Sampayo: BILLIE HOLIDAY.



Figura 7. Breccia/Sasturain: PERRAMUS.



Figura 8. Rochette: EL CERDO EDMUNDO.

Pero la *configuración* de los elementos básicos de la historieta no sólo depende de un *tratamiento gráfico* sino también de un *diseño*. Las formas dibujadas buscarán eficacia expresiva y belleza plástica pero también originalidad e impacto visual. Podrán construirse siguiendo un diseño basado en principios imitativos que tienden a reproducir, con mayor o menor minuciosidad, el aspecto con el que los objetos se presentan ante nuestra percepción (v. figuras 2,3,4,5, 6 y 7). Pero también podrán movilizar unas pautas de diseño mucho más imaginativas inventando formas insospechadas. Por ejemplo se dibujarán personajes a partir de referencias animales (figura 8) u objetuales (figura 11) más o menos antropomorfizadas, siguiendo procedimientos de hibridación entre lo humano, lo animal o lo inanimado (figura 10), practicando inverosímiles redistribuciones anatómicas (figura 9) o inventando figuras fantásticas más o menos monstruosas.

En definitiva los *criterios de configuración* (tanto el *tratamiento gráfico* como el *diseño*) tienen como objetivo la creación de unas formas eficaces y visualmente atractivas que propicien un acercamiento interesado y/o fascinado. De ellos depende en buena medida esa primera y decisiva percepción del producto.

LA NARRACION. En un segundo paso dentro de este recorrido por los rasgos diferenciadores de la historieta, comprobaremos de qué manera se relacionan esos elementos básicos. Entraremos por lo tanto en lo que podríamos considerar la dimensión narrativa. En este medio la narración podría definirse como el conjunto de estrategias que regula el régimen de aparición y los procesos de modificación de las formas dentro del espacio figurativo. Dichas estrategias podrán estar regidas por una voluntad referencias que tenderá a hacernos interpretar esas formas como representación

de seres y situaciones reconocibles y que mantienen una relación de verosimilitud con nuestra experiencia del mundo. En estos casos la intriga revestirá un interés humano y tanto las motivaciones y evolución de los personajes como la sucesión de acontecimientos obedecerán a los principios de una lógica narrativa.

Pero en la historieta la narración tiene también otras opciones que podríamos considerar más específicas del medio. La imagen, en lugar de asumir estas funciones representativas puede explotar su esencialidad gráfica. No olvidemos que los distintos elementos de la figuración se definen en primer lugar por los trazos y manchas que los constituyen. En este sentido la historieta podrá contar lo que denominaremos *peripecias del contorno*. Los límites que marcan y diferencian unas formas de otras se ven en estos casos sometidos a toda una serie de modificaciones. Personajes y objetos se hacen y se deshacen (figura 12), se rompen, se interpenetran (figura 13) o sufren todo tipo de metamorfosis (figura 14). En cierta manera resulta lógico que, si los elementos básicos de la historieta son "formas", éstos manifiesten una cierta tendencia a asumir la "transformación" como avatar fundamental.

LA PLANIFICACION. Tanto si se trata de formas que se desarrollan siguiendo unas pautas reverenciales como si evolucionan siguiendo lo que hemos denominado *peripecias del contorno*, todo relato en imágenes pasa obligatoriamente por una presentación visual de los distintos elementos de la figuración. Ello determina la administración de un punto de vista y la adopción de unos criterios de planificación. En este terreno la historieta comparte con los demás medios visuales unos códigos muy similares. Deberemos hablar por lo tanto aquí también de plano medio, primer plano, picado, contrapicado



Figura 9. J.M.ª Bea: LA LLAVE DE PLATA.



Figura 10. Espinosa: EL GULIPAGO.



Figura 11. Joost Swarte: ASI SI.



Figura 12. Goossens: L'ENCYCLOPEDIE DES BEBES.

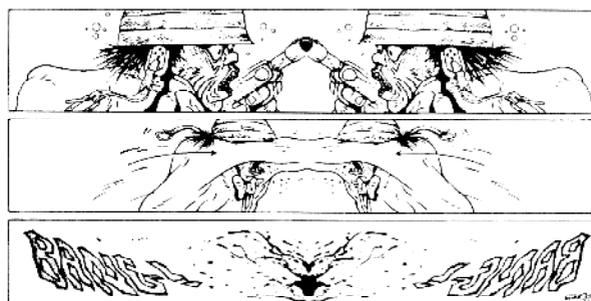


Figura 13. Garcés: SINDROME DE RORSCHACH.

etc. Sin embargo las características del soporte proporcionan a la historieta algunos rasgos distintivos. El más evidente, sin duda, es la posibilidad de variar, según las necesidades narrativas, el tamaño y la forma del espacio de la representación. A diferencia de la pantalla, las viñetas pueden cambiar de dimensiones, delimitar una superficie rectangular, triangular o poliédrica propiciando así toda una serie de originales efectos de planificación.

El hecho de que la historieta dependa de una figuración estática y no dinámica como el cine o la televisión, también incide en los criterios de planificación. Por este hecho la situación y la disposición de las formas dentro del espacio de la representación adquieren una mayor importancia, fijadas definitivamente en cada una de las viñetas, las figuras pueden establecer todo un diálogo de armonías y correspondencias tanto gráficas como cromáticas. En este sentido la elaboración de las viñetas depende también de un código "compositivo" muy distinto al cinematográfico por ejemplo (v, a este respecto los comentarios sobre la página de Tarzán).

LA ARTICULACION. Consideraremos en último término las relaciones que las viñetas mantienen entre sí. Y partiremos también en este caso de una primera y obvia comprobación, las viñetas se distribuyen sobre la página unas al lado de otras. Establecen por lo tanto en primer lugar unas relaciones de contigüidad. Esta evidencia aparentemente indiscutible viene escamoteada por la manera habitual de consumir la historieta. Normalmente el proceso convencional de lectura (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) hace que esa contigüidad sea percibida como continuidad. La viñeta en ese sentido mantiene un estatuto doble e incluso ambiguo. Por un lado es un espacio de la figuración y por otro un momento de la narración. Eso es lo que hace que el régimen



Figura 14. Kirchner: EL BUS.

de articulación de la historieta pueda obedecer en unos casos a criterios temporales y en otros a criterios espaciales.

Todo sistema de relación entre viñetas mezcla en un porcentaje mayor o menor la articulación temporal y la espacial. En una historieta convencional encontraremos un claro predominio de los valores temporales. Los elementos de la figuración que permanecen estables de una viñeta a otra, contrastados con los que varían nos servirán de indicios para establecer una duración. En ese sentido el blanco entre las viñetas —un espacio aparentemente vacío— adquiere una gran importancia. Por esos intersticios fluye, de hecho, el tiempo de la narración. Cuando el porcentaje de variaciones entre dos viñetas contiguas es muy elevado, debemos entender que ha transcurrido mucho tiempo. Por el contrario cuando predominan las constantes, el tiempo transcurrido es muy escaso (figura 15). Desde este punto de vista podemos concluir diciendo que el sistema de articulación se encarga de marcar el ritmo en el que se desarrolla la acción.

Sin embargo no conviene olvidar que las viñetas también se relacionan entre ellas siguiendo criterios espaciales. En



Figura 15. El Tomi: EL DESMITIFICADOR.

mayor o menor medida estos criterios se encuentran en todas las historietas. En algunos casos incluso se potencian de manera muy especial. Los valores propios de la contigüidad priman entonces sobre los de la continuidad. Observamos por ejemplo como las distintas viñetas administran un espacio por medio de un travellin (figura 16), practicando una descomposición analítica (figura 18) o interrumpiendo una continuidad gráfica (figura 17). Esta dimensión espacial es también la que permite tejer todo un entramado de correspondencias y de equilibrios compositivos que circulan entre las viñetas (v. comentario de la página de Tarzán).

Jugando con sus posibilidades temporales y sus posibilidades espaciales, mezclándolas en proporciones distintas en cada caso, la historieta encuentra en su sistema de articulación una cantera de posibilidades narrativas extremadamente rica y original.

UTILIZACIONES PEDAGOGICAS

De lo anteriormente expuesto se deducirá hasta qué punto la historieta es un medio que suscita cuestiones de gran interés. Su principal originalidad radica en esa tensa y rica convivencia del espacio de la figuración con el tiempo de narración. Todos sus recursos expresivos se basan —al mismo tiempo que combinan— en las posibilidades que le ofrecen su adhesión a estas dos dimensiones. La conjunción en su seno de binomios aparentemente opuestos como pala-



Figura 16. P. Farry: CREPUSCULO.



Figura 17. Alex Barba: A WINTER STORY.

bra/imagen, legibilidad/plasticidad, continuidad/contigüidad, linealidad/tabularidad etc abre importantes líneas de reflexión. Pero quizá aquí no convenga tanto resaltar sus implicaciones teóricas como su rentabilidad práctica. Desde ese punto de vista el anterior recorrido por los recursos expresivos de la historieta demuestra la existencia de una rica y diversificada gama de posibilidades creativas y sugiere una indudable rentabilidad didáctica.

A la hora de proponer, aunque sea de manera sucinta, algunas utilizaciones de la historieta, insistiré en primer lugar en sus valores intrínsecos. Todo lo que precede ha perseguido precisamente ese objetivo. Antes que emplearla como documentación auxiliar, recomendar un trabajo directo sobre este medio que tendrá, una vertiente analítica y otra creativa. Fundamentalmente en las clases de literatura o dibujo y, a ser posible, complementando ambas se podrá proponer, como primer ejercicio, la lectura y el comentario de algunas historietas. Los recursos expresivos que aquí se han repertoriado ofrecerán al alumno los instrumentos críticos para abordar con pertinencia el producto. De esta manera deberá de enfrentarse con unos parámetros que normalmente no se movilizan en ninguna otra disciplina y que resultan tan imprescindibles en una época marcada por el dominio de lo visual. Para llevar a cabo este ejercicio sólo se necesita hacer una correcta selección del material a analizar y llevar a cabo la conveniente adaptación de los criterios aquí expuestos. Naturalmente otras metodologías de carácter general (interpretaciones simbólicas, sociológicas etc) tienen igualmente cabida. El marco de análisis que ofrecemos debe ser entendido únicamente como un primer acercamiento a sus características específicas.

La otra cara de esta actividad nos llevaría a la confección por parte de los alumnos de una historieta. En este caso la colaboración entre la clase de dibujo y la de literatura parece aún más imprescindible. Debería plantearse la posibilidad de constituir equipos de trabajo de manera que, mientras un alumno asume las tareas de guionista, otro se encarga del dibujo e incluso otro del color y otro de la rotulación de los textos. Este reparto de funciones se llevará a cabo teniendo en cuenta las competencias de cada alumno pero procurando que se establezcan el mayor número de interferencias y colaboraciones entre ellos. El ejercicio se escalonará en varias fases. En la primera se trabajarán conjuntamente la



Figura 18. Walter Minus: CORAZONADAS.

sinopsis argumental y los principios descritos en el apartado "configuración". Al mismo tiempo que se perfilan las líneas generales de la historia, se hacen estudios y bocetos de ambientes, anatomías, rostros etc optándose al final, claro está, por las mejores adaptaciones entre los dos niveles. En una segunda fase se procede al desarrollo literario del guión. Se describe el contenido de las distintas viñetas, se relata la acción que corresponde a cada una de ellas y se redactan diálogos y textos de apoyo. Esta fase irá contrastada con un estudio de las posibilidades escenificativas que ofrece cada una de las situaciones propuestas en el guión. La tercera fase consiste en la distribución provisional de la página. Se van encajando las viñetas, decidiendo su tamaño y precisando la situación de los distintos elementos que aparecen en su interior. Por último se procede ya al dibujo definitivo y a los procesos de acabado que se consideren oportunos (lápiz, tinta, color...)

Tanto el análisis como la creación de una historieta fomentan una serie de aptitudes muy poco desarrolladas en el curriculum del alumno. Aprende a organizar visualmente un espacio de manera que este resulte al mismo tiempo coherente y atractivo. Se ejercitan por la tanto la lógica narrativa y también la composición plástica, actividades fundamentales de las que derivan otras muchas competencias. En definitiva incide y cultiva ese terreno donde se fabrican las ideas y se afina la sensibilidad.

Como queda dicho, la historieta se presta igualmente a otras explotaciones auxiliares. Cuando se configura siguiendo unos criterios reverenciales, puede constituir un documento de primer orden. Construida a menudo con rigor histórico, representa con fidelidad tanto los ambientes como las indumentarias y comportamientos propios de una época determinada (figuras 5 y 7). Constituye por lo tanto un documento de primer orden para rastrear aquellos aspectos escenificativos o

aquellos síntomas sociales que se consideren especialmente pertinentes para las necesidades de la clase.

También puede emplearse para estimular la imaginación narrativa del alumno. En ese caso se presentará al alumno una historieta convenientemente vaciada de todos sus textos. El ejercicio consistirá en rellenarlos manteniendo una coherencia y una complementariedad con las imágenes. Igualmente se pueden recortar las distintas viñetas que componen una historia y ofrecérselas al alumno para que él las ordene siguiendo los principios de organización lógica del relato y las respectivas correspondencias gráficas. Ambas propuestas se pueden llevar a cabo en la lengua propia o en una lengua extranjera. En este segundo caso su capacidad de comprensión y de expresión se encuentra motivada y apoyada por los indicios que proporcionan las imágenes.

Estas sugerencias de trabajo constituyen tan sólo un ejemplo de algunas de las aplicaciones pedagógicas que permite este medio. Pero, sin duda, la historieta se presta también a otras utilizaciones. Para idearlas y estructurarlas, para obtener de ellas el mayor partido posible, el requisito previo por parte del profesor es conocer el medio y la originalidad y riqueza de sus posibilidades expresivas. Un objetivo para el que el presente escrito pretende ser una primera aportación.

SUGERENCIAS

Se constata la necesidad de una metodología específica ya que la mayor parte de las veces la historieta, se analiza desde criterios literarios. La historieta se compone de texto y de imagen, el resultado es un producto homogéneo, cohesionado en sí mismo, y perfectamente diferenciado tanto de la literatura como de la pintura o de la ilustración.